

TRADUCCIÓN Y CREACIÓN EN LORENZO M^a DE VILLARROEL

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Dada la bibliografía publicada durante estos últimos años, estamos en condiciones de conocer con exactitud las obras teatrales traducidas en España a lo largo del siglo XVIII. Pero los catálogos que recopilan esta información bibliográfica son una fuente de información incompleta para el historiador del teatro interesado por el fenómeno de la traducción. Es preciso averiguar las motivaciones de quienes lo protagonizan, los objetivos perseguidos y su repercusión en la actividad teatral de la España de aquella época. Mucho se ha avanzado también en estos aspectos (Lafarga 1997), pero a menudo resulta difícil ir más allá de las hipótesis. Son relativamente pocos los traductores españoles que dejaron por escrito sus reflexiones sobre su trabajo. Menos todavía son los que reivindican la labor del traductor, tan absurdamente atacada a veces en los debates y la prensa de la época. Y, por contra, muchos textos parecen querer esconder su condición de traducciones. Estas circunstancias causan dificultades a los historiadores, conscientes de la importancia de esta actividad pero huérfanos a menudo de la documentación necesaria para valorarla más allá de lo que suponen los textos conservados.

Tal vez una solución sea acudir a la labor desarrollada por traductores concretos intentando averiguar sus motivaciones. La gama de posibilidades es tan amplia como la tipología de quienes llevaron a cabo esta tarea. El ideal para un historiador es analizar el trabajo de un traductor interesado por introducir en España algún género o autor extranjero de notable significación y que, además, sea creador de una obra teatral coherente con lo traducido. Como suele ocurrir con los ideales, pocas veces la realidad nos depara casos concretos. Por contra, es frecuente encontrar traductores sin una motivación precisa o interesados tan sólo en la rentabilidad económica. Aquellos suelen ser quienes reflejan por escrito sus preocupaciones, mientras que estos últimos intentan que la obra traducida deje de ser tal ante el lector o el espectador.

Entre ambos extremos puede haber situaciones peculiares como la de Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios y vizconde de la Frontera. Según el anuncio de una de sus traducciones publicado en la *Gaceta de Madrid* del 4 de febrero de 1785, es autor nada menos que de veinte tragedias en versos endecasílabos. Doce de ellas

serían originales y ocho traducciones, dos del griego y seis de Racine. No hay que conceder mucho crédito a estos documentos periodísticos, en donde se suele mezclar lo hecho con lo proyectado o esbozado. La muy escasa repercusión de su obra parece confirmar que la imaginación, la del propio autor, se disparó de nuevo en esta ocasión. Si nos atenemos a lo conservado en nuestras bibliotecas, su labor es más modesta aunque incluye poesías de carácter histórico y laudatorio publicadas en la prensa y una disertación histórica. Tal vez entre sus papeles quedaran otros trabajos de un noble y militar cortesano particularmente interesado en la tragedia como traductor y creador. No obstante, debemos atenernos a lo que nos ha llegado reconociendo la posibilidad de que sea una documentación fragmentaria y hasta sesgada con respecto a la labor desarrollada por este sujeto.

Las cuatro obras teatrales conservadas son dos tragedias originales (*Ana Bolena* y *El conde D. García de Castilla*) y dos traducciones. Estas últimas son de textos de Diderot (*Le Père de famille*) y Voltaire (*Sémiramis*). Desconocemos las supuestas traducciones de obras griegas y de Racine aludidas en el citado periódico. En todo caso, debemos partir exclusivamente de un autor dispuesto a traducir una comedia sentimental y una tragedia francesas y que, como creador, escribió dos tragedias que responden en líneas generales a lo regulado por la preceptiva neoclásica.

Los estudios realizados sobre las traducciones de obras de Diderot y Voltaire en España ya han analizado la labor de Lorenzo M^a de Villarroel. Pocos aspectos de la misma se pueden subrayar. En el caso de *Sémiramis*, el traductor hace un trabajo correcto que respeta la obra original salvo en una variante introducida en el desenlace (Lafarga 1982: 157). En el único manuscrito conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo no se cita al autor original, como era habitual en el caso del filósofo y dramaturgo francés. Tampoco hay un prólogo o cualquier otro texto de Villarroel que nos indique su valoración de la obra o intención al traducirla. Esta carencia es más lamentable si tenemos en cuenta que por entonces la misma leyenda, aunque con planteamientos distintos y acierto indudable, había sido recreada en el teatro español por Lope de Vega, Cristóbal de Virués y Calderón. Según Leandro Fernández de Moratín, la traducción llegó a publicarse pero los datos aportados son incompletos y todo parece indicar que se trata de un error bibliográfico. En cualquier caso, el aspecto del manuscrito conservado nos indica que no era una obra destinada a los escenarios y que probablemente, como ocurre con otras tragedias desde la década de los setenta, sería el fruto del ocio culto de un noble cortesano dispuesto, como su inquieta esposa (Cadalso 1979: 205), a participar en los ambientes ilustrados aportando en esta ocasión una traducción muy del gusto oficial.

En cuanto a *El padre de familias*, traducida probablemente en 1774, el resultado es más discutible. Las supresiones, anunciadas por el propio Villarroel, afectan a un diálogo en cuyo texto original se hacen comentarios críticos sobre la soltería en la mujer y la vida en los conventos (Lafarga 1984). También se modifican los nombres de los personajes castellanizándolos, pero sin introducir profundos cambios en su número

y características. El problema es de otra índole. Aunque sea una práctica habitual entre los traductores españoles de comedias sentimentales francesas la transformación de la prosa original en verso (García Garrosa 1990: 192), en este caso los resultados son mediocres. Villarroel escribe un texto carente de claridad, precisión y fluidez, que justifica el poco aprecio que de su capacidad de traductor tenía Jovellanos (AHN, Consejos, 5549-17), y ayuda a comprender el escaso éxito obtenido en las representaciones dadas en Madrid en agosto de 1787.

Lo más sorprendente, sin embargo, es que Villarroel entra en contradicción con lo manifestado en el prólogo de su tragedia *Ana Bolena* publicada en 1778. Según él, Diderot vio facilitada su tarea por ocuparse de un asunto «doméstico» -«que no necesita expresiones tan enérgicas y figuradas como el drama trágico»- y por escribir en prosa, con lo que «se evitan muchos embarazos que ofrecen la consonancia y asonancia algunas veces, que por la precisión de sujetarse a la rima suelen no tener entrada los mejores y más bellos pensamientos». Si la utilización de la prosa era más «fácil» y, según indicara el propio Diderot, más adecuada al género que él definió e impulsó, lo lógico habría sido traducir el texto sin versificarlo. Por tradición o por una noción de prestigio, incluso por el posible deseo de exhibir esa capacidad para vencer las dificultades de tal conversión, el resultado es que Villarroel no sólo se complica su tarea, sino que desvirtúa en buena medida el texto convirtiéndolo en unos mediocres versos que a veces resultan ininteligibles.

Esta decisión nos puede orientar a la hora de justificar el género, la tragedia, en el cual se sitúan las dos obras originales de Villarroel que se han conservado. La relativamente temprana fecha de la traducción del drama de Diderot -1774, según García Garrosa, es decir, tres años después de ser publicado en París-, y lo significativo de la obra seleccionada, podrían hacernos pensar en un interés por el nuevo género de quien, aparte de escritor, era marqués, vizconde y militar cortesano. Es decir, situado en unos ambientes como los que introdujeron tanto en Sevilla como en Madrid la comedia sentimental. Sin embargo, en las escuetas notas que acompañan a sus obras y traducciones -que incluyen una tópica defensa de los traductores españoles frente a los franceses- no manifiesta nada en este sentido e, incluso, muestra sus dudas acerca de su adecuación a la preceptiva dramática. Frente a la polémica novedad, Villarroel se acoge a la tradición y el prestigio de la tragedia y a ella se dedicó como autor, a pesar del poco aprecio que le dispensaron el público y críticos como Tomás de Iriarte.

Los resultados fueron mediocres. Tanto *Ana Bolena* como *El conde D. García de Castilla* apenas aportan algo significativo a un género donde se dieron muchas tentativas y pocos resultados. La última citada recrea la historia de un personaje que por aquellos mismos años también fue utilizada por José Cadalso, Valladares de Sotomayor y Manuel Lassala en tres tragedias de las cuales sólo la del primero, y fundamentalmente por la importancia del autor, ha tenido algún eco crítico. Incluso encontramos la curiosa coincidencia de que otro dramaturgo coetáneo, no profesional al igual que Villarroel, también escribiera dos tragedias sobre el conde don García de Castilla y Ana Bolena.

Se trata de Cristóbal M^a Cortés y Vitas, del cual sólo conocemos las referencias aportadas por Jerónimo Herrera (1993: 133).

No cabe hablar de mimetismo, sino de un episodio histórico y un personaje prototípicos para el por otra parte escaso margen temático del género en su versión dieciochesca y española. Villarroel incluso escribió una disertación sobre dicho episodio y su protagonista que fue leída en la Real Academia de Valladolid y publicada en el *Semanario erudito* dos años después de aparecer la primera edición de la tragedia. Pero esta supuesta seriedad en sus planteamientos y su confesado deseo de acercarse a la preceptiva neoclásica no bastan para que Villarroel salga airoso. Su técnica teatral es muy elemental. Sus parlamentos se suceden con escasa ligazón y a menudo lo narrativo sustituye a lo dramático, hasta tal punto que en algunas escenas la acción teatral casi desaparece. Los personajes son monolíticos y demasiado deudores de un rígido concepto de decoro reducido a un mero convencionalismo, puesto que la tragedia apenas tiene implicaciones de carácter ideológico o político.

Tal vez el propio autor era consciente de sus carencias, puestas de manifiesto por el censor, Nicolás Fernández de Moratín, el cual le corrigió el texto hasta que, ya «en el buen camino» y dado que «no es razón ahogarle en sus principios», le concedió la licencia para «animarle» (AHN, Consejos, leg. 5542-32). Por estos problemas o por una falsa modestia, en el prólogo a su *Ana Bolena* afirma: “Confieso sencillamente, que tengo un conocimiento muy oscuro del código dramático, y me contentaría con pasar por un versificante de los adocenados. Tomé este pequeño trabajo por divertir algunos ratos ociosos, que me ofreció mi vida sedentaria por espacio de dos meses y medio”.

Es verdad. Sólo desde ese planteamiento podemos juzgar una tragedia esquemática y convencional, tanto en su estructura como en la caracterización de los personajes. Los ratos de ocio durante los citados dos meses y medio apenas le dieron tiempo para culminar la tarea iniciada. Falta mucho trabajo y sobran recursos vulgares para solucionar determinadas situaciones. Tanto el argumento, sacado probablemente de otras obras francesas que abordan la trágica historia de Ana Bolena, como los personajes apenas rompen con unos tópicos que, para un lector mínimamente asiduo al género, hacen previsible todo el desarrollo de la obra. La versificación es mediocre y, al igual que en las traducciones, falta fluidez y algún verso que eleve el anodino estilo. La estructuración es de un simplismo sólo disculpable por tratarse de un ocio teatral. Las escenas se suceden sin apenas ligazón, aisladas entre sí por elipsis no justificadas. El resultado es un texto con tan buenas intenciones como escasas dotes para cautivar a un hipotético público.

En el citado prólogo, Villarroel expone con buen criterio, y mirada puesta en el censor, las condiciones que debía reunir una tragedia para ajustarse a la preceptiva y concluye afirmando que «es una colección de preceptos tan asombrosa que para observarlos todos juntos, se necesita un ingenio superior y una erudición muy vasta». Tal vez busque así una exculpación por su decisión de imprimir su obra para uso de «algunos amigos» y ante el requerimiento de un «sujeto». Pero en realidad está dándonos

un catálogo de sus errores y carencias, fruto en última instancia de un empeño que desborda la capacidad de un autor que tal vez habría tenido mejor acomodo en otro género.

Encontrarnos ante dos tragedias mediocres de un dramaturgo olvidado apenas merece una reflexión crítica. Si las hemos sacado a colación es porque lo ocurrido con Villarroel nos puede llevar, mediante una extrapolación, a justificar ciertas carencias del teatro español de finales del siglo XVIII. Este noble y militar cortesano no era un autor profesional, como tampoco lo eran tantos que destacaron por aquel entonces. Pero, a pesar de los reparos a sus obras puestos por figuras tan significativas como Tomás de Iriarte y Jovellanos, se trataba de un hombre de indudable cultura teatral. Su confesada modestia a la hora de valorar las dificultades que implica el cumplimiento de la preceptiva neoclásica no debe hacernos olvidar que fue un lector y traductor asiduo de los principales autores franceses y, probablemente, griegos. Por otra parte, su temprana traducción de Diderot nos indica que era capaz de seleccionar una obra significativa e innovadora. Antes de que el género se aclimatara en España con tan desiguales resultados, su aportación fue oportuna y pertinente aun a pesar de las deficiencias señaladas. Pues bien, con todos estos antecedentes en el campo de la traducción, sólo nos ha legado dos mediocres tragedias como obras originales.

La justificación básica de tan pocos resultados cabe vincularla a la falta de competencia del autor. Pero tal vez haya algo más relacionado con un género teatral que encorsetó y hasta inutilizó algunas trayectorias creativas. En reiteradas ocasiones se ha destacado la importancia del impulso que a raíz del mandato del conde de Aranda se dio a la tragedia, considerada como el género de prestigio necesario para las élites cultas de la época. Pero es posible que fuera un empeño inútil o que, al menos, tuviera algunas consecuencias negativas. Lo primero por el escaso número de obras interesantes que, por supuesto, apenas cumplieron los objetivos propuestos. Lo segundo, porque ese impulso tal vez coartó creaciones que vertidas en otros géneros podrían habernos dado un panorama teatral menos acartonado y reiterativo.

Esto último se percibe en un autor culto como Villarroel, que escribía al margen de las presiones de las compañías teatrales. Conocedor de lo aportado por Diderot en un género que pronto se convirtió en la vía de superación de los más rígidos moldes neoclásicos y en el punto de enlace con el teatro romántico que aparecía en el horizonte, muestra sus dudas por sus supuestas inobservancias de la preceptiva y sus citadas «facilidades». Es decir, apenas parece conceder importancia a lo que supone la novedad teatral de Diderot y se detiene en razones que revelan la a menudo pobre imagen del debate teatral en la España de la época.

Esa mentalidad es coherente con su elección de la tragedia como género en el cual sitúa sus obras originales. La comedia sentimental necesitaba por entonces autores cultos capaces de aclimatarla en la cartelera española. Así lo entendió, con gran acierto, Jovellanos en una creación teatral (*El delincuente honrado*) compatible con el cultivo de la tragedia (*Pelayo*) (Ríos Carratalá 1989). Pero espíritus como el de Villarroel, tal vez

temerosos de situarse al margen de la línea más oficial y consagrada por el prestigio social y teatral, no se atrevieron a tanto y se refugiaron en la tragedia. Un refugio pequeño, demasiado pequeño, en el que las carencias se agrandan y los mimetismos son muy evidentes.

Esa circunstancia en parte se da en figuras tan destacadas como Cadalso, con una producción teatral no sólo carente de la calidad del resto de sus obras, sino demasiado deudora de unos moldes que en otras ocasiones supo romper el polifacético autor. En Villarroel, como es lógico, resulta más evidente. Sus limitaciones apenas le permitieron escribir unas tragedias que repetían con escaso acierto lo ya escrito por otros. No estaba dotado para el verso y se limitó a versificar unas historias que hoy nos parecen perfectamente prescindibles. Sin embargo, y aunque sea a modo de una conjetura sin base documental, cabe pensar que su trayectoria habría resultado más interesante en el caso de haber seguido el camino de Diderot. Como hombre culto y se supone sensible a las novedades teatrales provenientes de Francia, podría haber percibido la necesidad de aportar su esfuerzo en un género que pronto pasó a las manos de unos dramaturgos populares que, inevitablemente, prescindieron de algunas de sus notas genuinas para convertirlo en un éxito de público. Pero el «ocio» de Villarroel estaba al parecer más destinado a conseguir el prestigio social que a cooperar en la renovación de nuestro teatro. En este sentido, es comprensible su elección de un género que en su formulación neoclásica apenas unas décadas después ya no tenía salida.

Nos encontramos, por lo tanto, ante la obra de un traductor que pudo aportar algo más interesante. A pesar de lo poco que conocemos de él y de lo fragmentario de la obra conservada, intuimos que reunía las condiciones adecuadas -cultura, independencia económica, conocimiento del teatro francés- para haber convertido su faceta como traductor en una plataforma para una creación propia de carácter innovador. No fue así, probablemente porque para un noble y militar cortesano lo teatral debía subordinarse a una noción de prestigio social y cultural que no incluía, por supuesto, lo novedoso como algo positivo. Recordemos el caso de Cadalso con sus obras publicadas y «públicas» frente a otras que apenas sobrepasaron la intimidad, siendo hoy en día las consideradas superiores. Villarroel, mucho más modesto, tal vez ni siquiera tuvo la intención de dejarnos algunos manuscritos ajenos a las trilladas historias de los héroes trágicos, en prosa y algo más porosos ante una realidad tan hurtada en el teatro culto del siglo XVIII.

Referencias bibliográficas

- CADALSO, José. 1979. *Escritos autobiográficos y epistolario*. Edición de Nigel Glendinning & Nicole Harrison, Londres, Tamesis Books.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española
- LAFARGA, Francisco. 1982. *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- LAFARGA, Francisco. 1984. «El teatro de Diderot en España» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 4, 109-118.
- LAFARGA, Francisco. 1987. «Teoría y práctica en el teatro de Diderot: el ejemplo de las traducciones españolas» en F. Lafarga (ed.), *Diderot*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 163-173.
- LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. 1989. «Traducción/creación en la comedia sentimental dieciochesca» en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 229-237.
- VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, Lorenzo M^a. (s. a.). *Semíramis. Tragedia. Traducción del francés al castellano*, Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander), ms. 15
- VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, Lorenzo M^a. 1778. *Ana Bolena*, Madrid, Pantaleón Aznar.
- VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, Lorenzo M^a. 1785. *El padre de familias*, Madrid, Pantaleón Aznar.
- VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, Lorenzo M^a. 1788. *El conde D. García de Castilla*, Madrid, Pantaleón Aznar.

